

David Martens

## SOUS LA ROBE DE CLARA GAZUL. COMMENT PROSPER MÉRIMÉE EST ENTRÉ EN LITTÉRATURE

Pour Anaïs Frantz

Le sexuel est sa propre différence, ou sa propre distinction. Se distinguer en tant que sexe ou en tant que sexué, c'est précisément cela qui fait le sexe ou la sexuation, c'est aussi cela qui rend possible le rapport, et c'est enfin cela qui ne donne pas lieu à sa propre entéléchie: car nul(le) n'est homme ou femme sans reste [...].

Jean-Luc Nancy<sup>1</sup>

[A]i-je *fait* parler des femmes? lesquelles? en moi, hors de moi? que veut dire ici moi? Ou bien les ai-je *laissé* parler? À moins qu'au-delà de « faire » et « laisser » [...], elles ne m'aient même pas demandé mon avis, à moi, ou fait ou laissé parler moi-même, gardant elles-mêmes toute l'initiative...

Jacques Derrida<sup>2</sup>

Dans le contexte de l'histoire occidentale, nombre de femmes se sont avancées masquées pour prendre la parole au sein de l'espace public. Dans le domaine littéraire, maintes auteures ont ainsi écrit sous un pseudonyme masculin, en fonction des motivations diverses et selon des stratégies spécifiques. Mais si certaines femmes ont arboré des masques destinés, notamment, à dissimuler plus ou moins durablement leur identité sexuelle, le féminin a aussi pu être utilisé comme masque par des hommes. Moins fréquent peut-être, ce genre de stratégies n'en engage pas moins des femmes écrivains, fussent-elles imaginaires. Mais au sein d'une institution qui, traditionnellement, légitime davantage les auteurs de sexe masculin, comment comprendre qu'un homme choisisse de publier sous un nom

1. Jean-Luc Nancy, *L'« il y a » du rapport sexuel*, Paris, Galilée, « Incises », 2001, p. 27.

2. Jacques Derrida, « Voice II » [1985], dans *Points de suspension. Entretiens*, éd. Élisabeth Weber, Paris, Galilée, « La Philosophie en effet », 1992, p. 180.

féminin? Quel type de profit peut-il en escompter sur le plan d'une économie des biens symboliques et des motivations intimes de son activité créatrice?

En 1825, à l'aube du romantisme français, Prosper Mérimée entre en littérature travesti en jeune actrice et dramaturge espagnole. Alors âgé de 22 ans, l'écrivain publie en effet à cette date son premier livre, *Le Théâtre de Clara Gazul*, sans autre nom d'auteur que celui la « comédienne espagnole » que désigne le titre d'un ouvrage dont la préface est attribuée à un supposé traducteur français baptisé du nom éminemment signifiant de Joseph L'Estrange. Longtemps considérées comme mineures dans la production de l'époque, plusieurs des pièces de ce recueil préfigurent la dramaturgie romantique et sont aujourd'hui appréciées des gens de théâtre. En revanche, si le dispositif de la supercherie amuse ou intrigue, force est de constater qu'il intéresse peu ou, à tout le moins, n'est guère pris au sérieux, comme s'il semblait évident qu'il n'avait d'autre portée que celle de la rigolade impliquée par un procédé ayant, il est vrai, tout de la blague de potache.

Inaugurale, cette publication touche pourtant au cœur de certains enjeux fondamentaux de la poétique mériméenne. En donnant à lire sa première œuvre comme écrite par une femme, Mérimée en conditionne la lecture à travers une mise en scène équivoque de son identité sexuelle doublée par le travestissement textuel que constitue la fausse traduction. Une telle mystification joue des modalités en vertu desquelles la connaissance de l'identité sexuelle (et culturelle) de l'auteur détermine l'appréhension de ses écrits. Elle invite en conséquence à étudier les stratégies qui régissent ces travestissements combinés en examinant la poétique des différences sexuelles<sup>3</sup> mise en œuvre par la scénographie mystificatrice qui régit le livre, en particulier dans les rapports qu'elle institue entre l'auteure, son traducteur et un écrivain qui, le simulacre une fois révélé comme tel, reprend l'ensemble du livre et de ses signataires fictifs sous son autorité.

Il s'agira dans un premier temps de souligner comment les modalités en fonction desquelles l'auteure imaginaire est présentée dans la « Notice sur Clara Gazul » inscrivent la jeune femme dans un rapport de tutelle avec plusieurs figures masculines: son traducteur tout d'abord, mais aussi Mérimée lui-même, dans la mesure où cette configuration du système des personnages paratextuels se rejoue dans le dispositif mystificateur et le dévoilement de sa nature. Pour autant, en dépit de la révélation de sa nature de leurre, le masque féminin continue d'imprimer sa marque à l'ouvrage. Censément neutralisée car présentée comme une fiction dont Mérimée est l'auteur, la trace du genre féminin apparaît comme un reste

avec lequel l'écrivain compose, dans ce livre mais aussi dans la suite de sa production. La supercherie inaugurale de Mérimée constitue en effet la scénographie matricielle d'une fantasmatique récurrente de son œuvre à venir.

### Scénographie de la différence des sexes

Le faisceau d'informations attachées à un auteur contribue à déterminer la façon dont sa signature marque ses textes. Plus précisément, il incline à appréhender les œuvres signées de son nom selon les prédéterminations d'un horizon d'attente plus ou moins prégnant et étoffé. Le travestissement d'une figure auctoriale engage en conséquence une appréhension particulière de ses écrits. Si un écrivain décide de signer tout ou partie de ses œuvres d'un autre nom que celui qui le désigne à l'état civil, c'est, notamment, afin que celles-ci soient lues en fonction du nom choisi et de la figure d'auteur qu'il désigne. De tels travestissements peuvent toucher à la langue et à l'origine de l'écrivain, à son rang social ou encore à son identité sexuelle: un écrivain français (Boris Vian) peut parfaitement faire assumer sa fonction par un auteur américain (Vernon Sullivan) ou, comme Mérimée, par une femme alors qu'il est un homme.

Par le procédé mystificateur sur lequel il se fonde<sup>4</sup>, *Le Théâtre de Clara Gazul* constitue une entrée pour le moins singulière dans la République des Lettres. Le dispositif paratextuel de ce livre se configure à travers un jeu de relations entre actants à l'identification sexuelle et au statut fonctionnel (auteur/traducteur) différenciés. En l'occurrence, ce livre configure sa fonction-auteur (Foucault) en touchant à la différence entre les genres sexués auxquels appartiennent respectivement Prosper Mérimée et Clara Gazul. Cette relation se complexifie d'emblée au sein de la « Notice » liminaire que le traducteur supposé consacre à la présentation de l'auteure. Ces rapports entre Clara Gazul et Joseph L'Estrange sont en effet régis par les implications du paradigme scripturaire que constitue la traduction en termes de hiérarchisation des différents modes d'auctorialité qu'elle implique.

En tant que pratique d'écriture, la traduction se place sous le signe d'une double altérité fondatrice: celle des textes en jeu en même temps que celle des signatures qui y sont apposées. Conçue comme la transposition d'un texte d'une langue dans une autre, elle se donne à lire comme un agencement de deux textes, dont l'un détermine l'autre. Selon la perspective la plus courante, elle est envisagée dans une fonction ancillaire et considérée comme déterminée par une relation d'étroite dépendance à l'original. De manière corollaire, la traduction établit un rapport entre deux signatures en coprésence, celle du traducteur étant fonctionnellement subordonnée à

3. Voir Mireille Calle-Gruber (dir.), « Obstétriques de la littérature. Poétique des différences sexuelles », *Rue Descartes*, n° 32, 2001 et « La différence sexuelle en tous genres », *Littérature*, n° 142, 2006.

4. Pour une approche théorique relative à la mystification littéraire, voir Jean-François Jeandillou, *Esthétique de la mystification. Tactique et stratégie littéraire*, Paris, Minuit, « Propositions », 1994.



celle de l'auteur<sup>5</sup>. Le traducteur n'est alors conçu que comme un auxiliaire et l'impact de sa tâche sur le texte produit se voit généralement neutralisée, alors qu'en toute rigueur, il est bel et bien un « auteur », celui d'une version du texte dans une autre langue.

L'agencement de signatures qui sous-tend le paratexte du *Théâtre de Clara Gazul* joue de cette ambiguïté liée à la façon dont la scénographie de la pseudo-translation conditionne la distribution de l'autorité entre les différents actants du paratexte mystificateur. Un imaginaire de la traduction, de ce qu'est la traduction et des enjeux qu'elle implique se combine dans le recueil de Mérimée, à une rhétorique de la différence des sexes dans la hiérarchisation des types d'auctorialité dévolus aux figures impliquées dans la supercherie. Quoique présentée comme l'auteure des pièces rassemblées dans le livre, Clara Gazul se voit en effet assujettie à son supposé traducteur en français, non seulement dans l'esquisse biographique qui lui est consacrée par ce dernier, mais aussi en raison même de la nature de traduction du texte donné à lire au lecteur.

N'ayant pas atteint sa majorité lorsque Joseph L'Estrange la rencontre, Clara Gazul est présentée par ce dernier comme mineure d'âge<sup>6</sup>, c'est-à-dire comme à peine sortie de l'enfance. Or, tandis que le *Trésor de la langue française* donne comme première définition d'enfant : « Être humain, sans différenciation de sexe, dans les premières années de sa vie et avant l'adolescence » (je souligne), selon l'étymologie bien connue, *infans* désigne celui qui est encore dépourvu de la parole. Par conséquent, le genre sexuel de même que les pouvoirs langagiers de la jeune fille se trouvent estompés et, selon l'axiomatique mise en place par cette préface, la jeune auteure suppose un tuteur, fonction que Joseph L'Estrange va assumer auprès d'elle après d'autres pères de substitution<sup>7</sup>, non seulement en lui offrant des livres lors de leur première rencontre<sup>8</sup>, mais aussi en prenant en charge la traduction de ses pièces en français.

Le statut de traduction de ces textes surdétermine ce rapport de tutelle. Tel qu'il se donne à appréhender au lecteur francophone, *Le Théâtre de Clara Gazul* est en effet pris en charge de bout en bout par son traducteur. Dès la

5. Topographiquement, elle est, le plus souvent, placée sous cette dernière, en plus petits caractères, selon une disposition qui manifeste sa minoration traditionnelle dans la prise en considération de l'économie textuelle.

6. « C'est à Gibraltar [...] que je vis pour la première fois M<sup>lle</sup> Gazul. Elle avait alors quatorze ans. » (Prosper Mérimée, *Théâtre de Clara Gazul, romans et nouvelles*, éd. Jean Mallion et Pierre Salomon, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1978, p. 3)

7. Née de père inconnu (celui-ci n'est nullement évoqué dans sa généalogie), Clara Gazul est confiée par sa mère à un oncle, Gil Vargas et, lorsque celui-ci est pendu par les troupes napoléoniennes, elle se voit placée sous la tutelle du père Fray Roque Medrano, inquisiteur de son état.

8. « J'avais dans mon petit bagage trois ou quatre volumes dépareillés; je les donnai à Clara, et ce cadeau, qui lui parut fort précieux, commença notre connaissance. » (Prosper Mérimée, *Théâtre de Clara Gazul*, op. cit., p. 3) En mentionnant ce présent, le traducteur suggère implicitement qu'il est peut-être à la base de la vocation littéraire de la jeune femme, ce qui tend à accentuer l'assujettissement de l'auteure à son traducteur.

« Notice sur Clara Gazul », le lecteur prend connaissance des biographèmes qui présentent l'auteure à travers un texte de Joseph L'Estrange. De plus, les pièces de ce livre ne sont pas à proprement parler celles de la jeune femme : en tant que traduction, leur lettre est française et masculine. Dès lors, cette scénographie mystificatrice semble ne figurer une autorité féminine que pour la placer d'emblée sous une dépendance masculine dissimulée, celle d'un traducteur dont la fonction ancillaire leurre quant à son emprise effective sur le texte. À cet égard, cette esquisse biographique intègre le basculement d'un genre à l'autre que subit l'auctorialité du livre une fois révélée l'identité de son véritable auteur.

### De la mystification à la fiction du féminin

L'ambivalence du récit mystificateur eu égard à la différence des sexes et à leur rapport hiérarchisé touche au cœur du dispositif élaboré par Mérimée et de la révélation à laquelle sa nature est soumise. Signée par le supposé traducteur, la « Notice » introductive a pour fonction de crédibiliser la supercherie en conférant une épaisseur biographique à l'auteure imaginaire, à travers un texte qui se présente comme un témoignage, puisque le traducteur y affirme avoir rencontré Clara Gazul à plusieurs reprises. Les pièces de ce recueil – dont la présentation imite à s'y méprendre celle de la collection « Chefs d'œuvre des Théâtres Étrangers », lancée en 1821 par Ladvocat – sont en outre accompagnées par une série de notes de nature historique ou lexicographique, imputées au traducteur et qui miment les protocoles en fonction desquels la traduction pallie les manquements que suppose la stricte économie – l'idéal du mot à mot – du geste scripturaire dont elle procède<sup>9</sup>.

Cette fonction de crédibilisation de la supercherie se voit renforcée par le portrait de Clara Gazul que Mérimée a demandé à son ami, le peintre Étienne de Delécluze, de dessiner pour le faire figurer au sein de son livre. Or, dans la mesure où le portrait d'un auteur tend à donner consistance au corps fantomatique du signataire en le faisant venir à la visibilité dont Federico Ferrari et Jean-Luc Nancy ont montré qu'elle est toujours sécrétée par le texte<sup>10</sup>, il constitue l'un des moyens les plus efficaces pour accréditer une forme d'existence extratextuelle du signataire d'un ouvrage. En l'occurrence, représentant une figure désignée dans la préface et l'ensemble du paratexte comme une auteure réelle, ce buste de Clara Gazul contribue à accréditer l'existence d'un écrivain dont le caractère imaginaire ne sera dévoilé qu'après-coup, lorsque le caractère de mystification du texte se verra reconnu comme tel.

9. Sur ce point, voir Jacques Derrida, « Qu'est-ce qu'une traduction "relevante" », dans Marie-Louise Mallet et Ginette Michaud (dir.), *Jacques Derrida*, Paris, L'Herne, 2004, p. 565.

10. Federico Ferrari et Jean-Luc Nancy, *Iconographie de l'auteur*, Paris, Galilée, « Lignes fictives », 2005.



En dépit de cette combinaison de procédures d'accréditation, la mystification de Mérimée n'a manifestement trompé que peu de monde à l'époque. La supercherie fut, de fait, rapidement éventée, à l'initiative de l'auteur lui-même, qui ne s'est guère montré discret quant à son rôle effectif dans l'écriture du livre. Avant même sa parution, le jeune écrivain en avait lu certaines pièces en public, dans des salons littéraires – celui d'Étienne Delécluze notamment –, court-circuitant ainsi largement les effets mystificateurs du procédé, pour une part choisie de son public du moins. Dans le cadre du livre même, Mérimée a en outre disséminé un certain nombre de clins d'œil susceptibles de mettre la puce à l'oreille, en particulier en impliquant une figure de traducteur dont le patronyme de L'Estrange, éminemment signifiant, apparaît gros comme un faux nez au milieu du visage.

L'œuvre mériméenne, témoigne, dans son ensemble, d'une fascination prononcée pour les jeux de dissimulation. Celle-ci va de pair avec une jubilation du dévoilement, tout se passant comme si une mystification n'était parfaitement accomplie que dévoilée comme telle, c'est-à-dire, dans le même temps, neutralisée dans ses effets de tromperie. Pour le coup, le dévoilement de la supercherie, faisant partager aux lecteurs le savoir relatif à la nature du dispositif, fait glisser l'ensemble du paratexte du *Théâtre de Clara Gazul* dans la sphère de la « feintise ludique partagée<sup>11</sup> » à laquelle la part de simulacre de sa configuration tend dans un premier temps à le faire échapper. Le dévoilement redouble ou ratifie ainsi, sur le plan de la signature auctoriale, l'apposition d'une signature masculine francophone à celle de Clara Gazul telle qu'elle opérait dans la pseudo-translation, qui confrontait le lecteur à une version signée par un homme, le traducteur.

À la faveur du dévoilement de la nature effective de l'ouvrage, l'auctorialité féminine à l'œuvre au sein de cette supercherie voit ses lignes de force redistribuées. L'horizon d'attente et d'interprétation de ces textes s'en trouve bouleversé, dans la mesure où ils ne sont plus attribués à une jeune espagnole mais à un écrivain français qui a non seulement souhaité se faire passer pour Clara Gazul, mais aussi qu'une part de son public n'ignore pas cette donne. Dans cette optique, le *Théâtre de Clara Gazul* exhibe un désir d'être lu non tant (du moins non seulement) comme l'œuvre d'une femme que comme celle d'un homme ayant prêté voix à une (ou pris voix de) femme *imaginaire*. Nuance et complexification décisives, dans la mesure où elles tracent la ligne de partage entre la simple dissimulation et le travestissement, un travestissement en l'occurrence « d'autant plus impeccable qu'il s'exhibe comme tel<sup>12</sup> ».

L'ambivalence de ce clivage se marque également chez Mérimée dans le dispositif iconographique particulier qui accompagne certains exemplaires

de la première édition du *Théâtre de Clara Gazul*. Dans ceux-ci, l'auteur a fait superposer sur le portrait de Clara Gazul par Delécluze un dessin représentant un buste manifestement masculin, vêtu d'une redingote et portant une cravate. Le visage en était découpé, de sorte qu'une place vide permettait à celui du portrait de Clara Gazul de venir s'y insérer et de laisser ainsi apparaître un portrait de Mérimée lui-même. Tournant la page, le lecteur pouvait voir le visage en question demeurer sur la vignette suivante, celle où se trouvait le portrait de Clara Gazul figurant au frontispice de l'ensemble des exemplaires de *l'editio princeps*. Séparant l'auteur réel de son masque imaginaire féminin, un tel portrait dédoublé reproduit iconographiquement la stratégie de dévoilement de la mystification.

Toute mystification est régie par un clivage temporel en vertu duquel les textes impliqués ne sont plus lus *après* la révélation de leur statut comme ils l'étaient *avant* celle-ci. Chez Mérimée, cette figure d'auteur que constitue Clara Gazul semble n'avoir été mise en œuvre que pour se voir neutralisée et aussitôt placée sous la coupe d'une figure masculine. À telle enseigne qu'il y a lieu de se demander si la subordination du masculin au féminin que donne à lire cette supercherie ne consisterait pas en l'élaboration d'un leurre permettant, en dernière instance, une réaffirmation de l'autorité masculine. Ce serait toutefois faire peu de cas de ce que cette stratégie scripturaire se fonde chez Mérimée sur les deux moments – avant et après la révélation – d'une scénographie qui préserve paradoxalement la part du féminin dans le geste consistant à l'arraisonner à une signature masculine, celle de Joseph L'Estrange aussi bien que celle de Mérimée lui-même.

### Le double jeu du genre

Une supercherie comme celle commise par Mérimée vit dans la hantise de son dévoilement et, lorsqu'elle met en scène une auteure supposée, dans celle de sa réduction au statut d'invention d'un auteur « réel », masculin en l'occurrence. Le double discours de ce type d'œuvres est finalement toujours tranché lors de la révélation dont leur stratégie de dissimulation est menacée et/ou à laquelle elle est vouée. Dévoilée comme telle, la mystification élaborée au sein du paratexte doit en toute rigueur se lire comme une fiction, un récit dont la feintise ludique est désormais partagée. Cette transformation n'implique cependant pas que ces textes puissent être lus comme n'importe quelle fiction. Dans la mesure où ce statut fictif procède de la révélation d'une supercherie, ils présentent une spécificité, qui repose sur une reconfiguration – et non une simple réduction – des éléments scripturaux en jeu.

La stratification à laquelle une mystification est soumise par la révélation de sa nature marque les textes en jeu d'une temporalité qui les dédouble d'emblée et préserve en eux une part d'altérité, irréductible par principe. Dans une mystification, le texte et sa signature se donnent dans un premier temps à lire comme autres que ce qu'ils sont effectivement. Mais l'identifi-

11. Voir Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, « Poétique », 1999.

12. Ainsi que s'exprime Philippe Lacoue-Labarthe à propos d'une série d'autopourraits photographiques d'Urs Lüthi (*Portrait de l'artiste, en général*, Paris, Bourgois, « Première Livraison », 1979, p. 43).



cation de ce « premier temps » procède d'un après-coup. À l'instar du secret tel que Louis Marin en décrit la logique, la mystification « ne se constitue tel[le] que de sa disparition; [elle] ne s'écrit qu'au futur antérieur ou, au mieux, à l'imparfait<sup>13</sup> ». Le devenir-autre de ces textes se conjugue sous la forme d'un avoir-été facticement, autrement dit d'un être-passé-pour. De tels livres, préservant nécessairement la mémoire de leur premier statut et de leur premier mode de publication, diffèrent dès lors *constitutivement* d'avec une supposée authenticité première.

En l'occurrence, Mérimée ne saurait faire en sorte que la supercherie qui a marqué la publication de ses textes n'ait pas eu lieu, aussi déconstruite ait-elle pu être dès le départ dans ses effets proprement mystificateurs. L'apparent « retour » du *Théâtre de Clara Gazul* au statut de version originale supposée, et supposée masculine (en même temps qu'authentique), se révèle impossible, dans la mesure où ce recueil n'a jamais été indépendant du subterfuge qui a déterminé sa première publication. Même lorsque la mystification se voit assignée au statut de fiction, le texte qui a en fait l'objet préserve la mémoire de son premier statut et, du même coup, celle de sa première signataire<sup>14</sup>. Dès lors, la part dévolue au féminin change de fonction, mais ne disparaît nullement. Au contraire, elle se trouve d'autant mieux préservée que l'auctorialité masculine s'institue par la mainmise qu'il exerce sur elle.

Certes, *Le Théâtre de Clara Gazul* est fondé sur la mise en scène factice d'un être-femme de l'auteur corollaire d'un être-traduction du texte. Cette supercherie mériméenne paraît de ce point de vue n'avoir été élaborée qu'en vue d'une réduction qui fait partie intégrante de ce qu'est ce livre, à savoir une mystification (ou une pseudo-mystification) et, en l'occurrence, un ouvrage écrit par un homme. Mais le procédé et la temporalité paradoxale et dédoublée à laquelle il obéit présente dans le même temps de multiples lignes de fuite, qui déstabilisent l'homogénéité de cette dynamique. Corollairement à un arraisonement phallogo-franco-centriste, ce dispositif textuel stratifié implique, en dépit de la réduction du féminin à laquelle il procède, mais aussi et surtout en raison des modalités de celle-ci, non une simple neutralisation, mais une reconfiguration des différences sexuelles à l'œuvre au sein de cet agencement de signatures.

Le paratexte liminaire que constitue la « Notice sur Clara Gazul » se place sous le signe d'une ambivalence révélatrice à cet égard. Joseph L'Estrange y présente la jeune fille comme une forte tête, qui ne s'en laisse pas compter par Fray Roque Medrano, parent inquisiteur sous l'autorité féroce duquel

elle a été placée. C'est précisément pour lui tenir tête qu'elle se lance dans le théâtre, en tant qu'actrice d'abord, puis comme auteure. De même la tutelle exercée par le traducteur sur la jeune fille se voit-elle relativisée par l'affirmation selon laquelle la traduction de ses pièces en français a été faite « sous les yeux de Doña Clara<sup>15</sup> ». Outre le clin d'œil au lecteur averti, cette mention revient à soumettre le travail du traducteur à l'approbation de l'auteure et, par conséquent, à relativiser le statut de traduction de ces textes<sup>16</sup> en même temps que l'autorité de Joseph L'Estrange exerce sur eux en tant que traducteur.

Cette discrète emprise du féminin se marque également dans le dispositif iconographique accompagnant certains exemplaires de la première édition du livre. L'association de ces deux images a le plus souvent été interprétée comme une réduction de la figure féminine en fiction élaborée par un homme, partant, dans la perspective d'une hiérarchisation des genres sexuels en faveur du masculin. Mais alors que le lecteur aurait pu s'attendre à ce que ce soit l'image de Clara Gazul qui s'efface pour laisser place au portrait de Mérimée, conférant la prééminence à l'écrivain, c'est au contraire le corps masculin de l'auteur prétendument réel qui est présenté comme une forme vide superposée au portrait de la jeune femme. L'écrivain apparaît certes en premier, mais disparaît une fois la page tournée, tout se passant comme si, alors même que la supercherie se dévoile, Mérimée dissimulait Clara Gazul et, par conséquent, comme si c'était la figure masculine qui constituait un travestissement<sup>17</sup>.

La résorption de l'auctorialité féminine imaginaire à l'œuvre dans ce texte de Mérimée semble ne pouvoir s'accomplir sans donner à entendre une voix contradictoire avec son mouvement le plus apparent. Une trace féminine ne laisse pas de demeurer, comme la mémoire d'une différence à traiter, avec laquelle l'écrivain sera amené à composer tout au long d'une œuvre caractérisée par une galerie de figures féminines particulièrement masculinisées, de *La Vénus d'Ille* à *Carmen* en passant par *Colomba*. Chez Mérimée, la part de féminité qui habite nombre de figures masculines paraît ne jamais pouvoir être évincée sans reste, à commencer chez l'auteur tel(le) qu'il entre

13. Louis Marin, « Logiques du secret », dans *Lectures traversières*, Paris, Albin Michel, « Bibliothèque du Collège international de philosophie », 1992, p. 247.

14. Le plus souvent, les mystifications littéraires – c'est le cas de celle de Mérimée – sont republiées en préservant le dispositif mystificateur, auquel se trouve adjoint des appendices – introductions, etc. – qui en précisent la nature et, éventuellement, en retracent l'historique.

15. Prosper Mérimée, *Théâtre de Clara Gazul*, op. cit., p. 6.

16. Un texte dont la traduction est lue et approuvée par l'auteur, c'est-à-dire contresignée par lui (ou elle), peut-il être tenu pour une traduction au sens strict? En l'occurrence, en indiquant la part prise par l'auteur dans la traduction de ses propres textes, Joseph L'Estrange rend « sa » traduction quelque peu étrangère à elle-même en en faisant un second original de ces pièces censément écrites en castillan par Clara Gazul. Pour le dire autrement, cette indication brouille le statut de traduction du *Théâtre de Clara Gazul* en le faisant glisser dans le domaine de l'auto-traduction.

17. Pour une analyse plus approfondie de ce dispositif iconographique et de ses enjeux, voir notre article, dont l'argumentation et les conclusions rejoignent celles de la présente étude: « Portrait de Prosper Mérimée en auteur(e) imaginaire. Les clin d'œil d'une iconographie d'écrivain », *Interférences littéraires*, n° 2, mai 2009, p. 61-74 – URL de la revue: <<http://www.uclouvain.be/sites/interferences>>; les images évoquées sont reproduites dans cet article, ainsi que dans le volume reprenant un choix d'œuvres de Mérimée en Pléiade (op. cit.).



sur la scène littéraire travesti en jeune actrice et dramaturge espagnole. À ce titre, la mystification sur laquelle se fonde *Le Théâtre de Clara Gazul* met en place une scène primitive et matricielle, en particulier dans ce qu'elle engage d'une poétique des différences sexuelles.

### De Clara Gazul à La Guzla

Cette curieuse entrée dans le champ littéraire sous la robe de Clara Gazul constitue une scène primitive de l'œuvre. De façon remarquable, l'écrivain lui a accordé un attachement particulier et ambigu. Plusieurs de ses publications ultérieures, comme la *Chronique du règne de Charles IX*, ont ainsi paru dans leur première édition sans le nom de Mérimée, mais accompagnés de la mention pour le moins ambiguë « par l'auteur du *Théâtre de Clara Gazul* ». Ce n'est qu'en 1842, à la faveur d'une réédition du recueil, que l'écrivain signe pour la première fois de son nom son premier livre. Préservant quelque peu la coexistence de deux figures et de deux genres sexuels, une telle formule permet à l'auteur de maintenir une part féminine dans sa signature et dans son écriture, ainsi que sa seconde mystification, parue deux ans après *Le Théâtre de Clara Gazul*, tend à la confirmer en dépit des apparences.

En 1827, Prosper Mérimée récidive en effet dans le registre de la pseudo-traduction en publiant *La Guzla ou Choix de poésies illyriques recueillies dans la Dalmatie, la Croatie et l'Herzégowine*. L'ouvrage est cette fois présenté comme traduit de l'illyrique par un préfacier anonyme qui prétend avoir recueilli ces chants auprès d'un joueur de guzla – il s'agit d'une sorte de guitare à une corde – originaire des Balkans et nommé Hyacinthe Maglanovich. Ce n'est que quinze ans plus tard, à travers l'« Avertissement » qui accompagne la réédition du recueil en 1842 – l'année où l'écrivain fait également figurer pour la première fois son nom sur une réédition du *Théâtre de Clara Gazul* – que Mérimée endosse nominativement la paternité d'un ouvrage qui semble avoir davantage abusé les lecteurs que son premier livre, ainsi que l'écrivain se plaît à le souligner avec ironie mordante<sup>18</sup>.

Dans l'histoire de l'œuvre mériméenne, la publication de *La Guzla* paraît réitérer l'oblitération de ce que Clara Gazul représentait en termes d'inscription d'une signature féminine au sein(g) de celle de l'écrivain. Les ballades rassemblées dans ce recueil sont en effet attribuées à un auteur masculin d'âge mûr. En outre, la différence des sexes entre ces deux auteurs supposés s'accompagne d'une différence notable dans l'opération de dévoilement dont ces supercheries ont fait l'objet. Au contraire de la façon dont il en avait usé avec le *Théâtre de Clara Gazul*, l'écrivain n'a pas vendu d'entrée de jeu la mèche. Ceci explique que certains aient pu se laisser prendre au piège, parmi lequel plusieurs traducteurs. Cette différence de traitement suggère que la

première mystification se devait d'être plus explicitement exhibée, comme s'il s'agissait d'en marquer la différence essentielle, celle portant sur le sexe des signataires.

Si une telle différence de traitement de la supercherie entre le *Théâtre de Clara Gazul* et *La Guzla* tient au partage des genres sexuels existant entre l'écrivain et son auteure supposée, loin de lever l'ambivalence des genres, la seconde mystification de Mérimée la préserve secrètement. Comme la critique n'a pas manqué de le noter, à commencer par Goethe<sup>19</sup>, le titre du recueil anagrammatise le patronyme de Gazul, que Joseph L'Estrange présente incidemment comme une joueuse de guitare<sup>20</sup>. En outre, Hyacinthe, le prénom du barde Maglanovich, est également féminin<sup>21</sup>. Il s'agit donc de faire à nouveau vibrer une corde sensible, Mérimée faisant chanter à travers la guzla de Maglanovich la voix cryptographiée de Clara Gazul, selon une ventriloquie ou une ventriloquie qui ne semble couper court avec le travestissement féminin à l'œuvre dans le *Théâtre de Clara Gazul* que pour mieux le laisser subsister en sourdine<sup>22</sup>.

\*  
\* \*

L'insistance de cette fantasmagorie empreinte d'ambiguïté sexuelle touche au cœur de l'élaboration de l'autoportrait symbolique à laquelle se livre un auteur dont le patronyme – Mérimée – est marqué d'une désinence féminine relativement rare dans l'onomastique française. Les avatars que cette complexion narcissique équivoque connaît dans l'œuvre à venir indiquent son caractère fondateur dans la poétique du sujet mériméen. Ainsi que l'a montré Christian Chelebourg, chez Mérimée, l'écriture se conçoit comme une entreprise permettant au sujet qui s'élabore dans et à travers elle « d'accéder à une forme de virilité symbolique<sup>23</sup> ». Tout se passe comme si, dans ce premier livre pour le moins particulier, il s'agissait pour l'écrivain de couper court au –e final féminisant son nom et d'affirmer sa masculinité en même temps que son autorité d'auteur.

19. Voir Jean-François Jeandillou, *Supercheries littéraires. La vie et l'œuvre des auteurs supposés*, Genève, Droz, [1989] 2001, p. 180.

20. « [D]oña Clara prit sa guitare et nous chanta [une] chanson » (Prosper Mérimée, *Le Théâtre de Clara Gazul*, op. cit., p. 4).

21. Par ailleurs, dans la première édition du livre, l'écrivain suggère une filiation entre l'une des ballades de Maglanovich et l'une des pièces du *Théâtre de Clara Gazul*: « Je suppose que cette chanson, dont on a donné un extrait dans une revue anglaise, a fourni à l'auteur du *Théâtre de Clara Gazul* l'idée de *L'Amour africain* » (*Ibid.*, p. 1167, notice de *L'Amour africain*).

22. Cette ambivalence sexuelle cryptographiée se retrouve également dans le titre du récit que Mérimée tenait pour l'une de ses plus belles réussites, *La Vénus d'Ille*. Le toponyme où est découvert cette statue représentant une Vénus particulièrement équivoque et inquiétante condense en effet (Ille) les pronoms masculin (il) et féminin (elle) de la troisième personne.

23. Christian Chelebourg, *Prosper Mérimée, le sang et la chair. Une poétique du sujet*, Paris-Caen, Minard, « Archives des Lettres Modernes », 2004, p. 70.

18. Prosper Mérimée, *La Guzla ou choix de poésies illyriques recueillies dans la Dalmatie, la Bosnie et l'Herzégowine*, Paris, Kimé, « Rencontres », [1827] 1994.

À ne l'envisager que sur le plan de sa dynamique hiérarchisante la plus apparente, la supercherie du *Théâtre de Clara Gazul* paraît scénographier un transfert d'auctorialité d'une figure féminine à un écrivain en herbe. Cependant, la structuration imaginaire du dispositif imprime une ambiguïté foncière à cette poétique de la dénégarion. La mystification mériméenne repose en effet sur une rhétorique du travestissement dont l'ambivalence contredit l'évidence de cette hiérarchisation des sexes et « versatilis<sup>24</sup> » toute assignation de genre parfaitement assurée. Si à travers ce premier livre, Mérimée semble avoir cherché à faire la part du féminin – comme on dit faire la part du feu –, force est de constater qu'il a dans le même temps mis en œuvre, et par là même exhibé, un aspect fondateur et durable de son imaginaire, celui de la division et de l'ambivalence générique qui, à ses débuts, sous-tend sa signature et son identité d'écrivain.

24. Voir Ginette Michaud, « Versatilisier le genre. (Trois scènes de lecture: Nancy, Cixous, Derrida) », dans Catherine Mavrikakis et Patrick Poirier (dir.), *Un certain genre malgré tout. Pour une réflexion sur la différence sexuelle à l'œuvre dans l'écriture*, Québec, Nota Bene, 2006, p. 17-79.